

Katarzyna Fazan

Uniwersytet Jagielloński

Szekspir współczesny i (po)nowoczesny. Ekranizacja jako historyczna dekonstrukcja dramatu

O książce Olgi Katafiasz
*Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne
i ich konteksty społeczno-kulturowe*

Abstract

Contemporary and postmodern Shakespeare. Film as historical deconstruction of drama

The article is a review of the book: *Shakespeare and Cinema. Adaptation Strategies and their Socio-Cultural Contexts* (*Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*) by Olga Katafiasz. In this book the Author analysis 28 chosen film version of Shakespeare dramas adopted by famous directors in 1935–2011. Katafiasz examines especially strategies of adaptations reading in esthetical, political and historical dimensions. The article refers to order of the book which was determined mainly by chronology and begins with Max Reinhardt's and William Dieterle's *A Midsummer Night's Dream* (1935); then analyses the adaptation strategies prevailing in movies directed by: Laurence Olivier, Orson Welles, Grigorij Kozincev, Akira Kurosawa, Roman Polański, Kenneth Branagh, Peter Greenaway, Richard Loncraine, Baz Luhrmann, Julie Taymor, Ralph Fiennes and Michael Radford; Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be* (1942) and Alan Johnson's *To Be or Not to Be* (1983). The review discusses (among others) the methodology of the book based on Harold Bloom's idea so called: 'the anxiety of influence', accompanying – as suggests Katafiasz – the creative process of film based on Shakespeare's plays.

Słowa kluczowe: Shakespeare William, dramat, film, polityka, historia, dekonstrukcja

Keywords: Shakespeare William, drama, film, politics, history, deconstruction

Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe Olgi Katafiasz to jedna z niewielu polskich prac poświęconych filmowemu Shakespeare'owi¹. Autorkę interesuje przede wszystkim „współczesność Shakespeare'a”, według znanego określenia Jana Kotta, ale też nieskończona energia polityczno-estetyczna tej dramaturgii, wariantowość wpisanej w nią refleksji, potwierdzona różnymi formami istnienia dramatu w innym niż teatr medium, w ekranizacjach współczesnych i najnowszych.

Książka oferuje czytelnikowi dziesięć odsłon szekspirowskiego kina. Autorka chce w nich precyzyjnie pokazać konkretny i ściśle określony nurt inscenizacji filmowych. Katafiasz selekcjonuje tytuły (wszystkich adaptacji Shakespeare'a było w kinie około setki) według wybranego klucza: chodzi jej tylko o dzieła dokonujące wyraźnej reinterpretacji dramatów. Autorka poszukuje takich adaptacji, dla których najważniejsze staną się uwspółcześnienie i indywidualizacja wizji, często daleko odchodzące od dramatycznego pierwowzoru. Odrzuca (a to nader pokaźna lista) wszelkie tzw. wierne ekranizacje, chcąc przyjrzeć się tym, które oferują intrygujące i własne rekonfiguracje sensów oraz struktur tekstowych. Równocześnie dostrzega uniwersalne i humanistyczne wartości kinowych adaptacji: z reguły wybrane przez nią filmy poprzez Shakespeare'a próbują diagnozować własną rzeczywistość skomplikowanej historii dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, przepełnionej konfliktami politycznymi i społecznymi. Mówiąc skrótowo: w socjologicznym i egzystencjalnym planie pokazują, jak Shakespeare uczy rozróżniać między dobrem a złem, prawdą i kłamstwem, wolnością i zniewoleniem.

W precyzyjnie stworzonej konstrukcji, między innymi poprzez sugestywnie sformułowane tytuły, kierunkowskazy interpretacyjnych dróg, pojawiają się w kolejności chronologicznej w jej pracy *Sen nocy letniej* Maksa Reinhardta i Williama Dieterle z 1935 roku, nieco późniejsze inscenizacje filmowe Laurence'a Oliviera, szekspirowskie ekranizacje Orsona Wellesa, *Hamlet* i *Król Lear* Grigorija Kozincewa, filmy Akiry Kurosawy, *Tragedia Makbeta* Romana Polańskiego, liczne adaptacje Kennetha Branagha, a także filmy Petera Greenawaya, Ralpha Fiennesa, *Kupiec wenecki* Michaela Radforda, adaptacja dramatyczna Ernsta Lubitscha i film na jej podstawie zatytułowany *Być albo nie być*.

Na początek Katafiasz sięga do *Snu nocy letniej* Reinhardta i Williama Dieterle jako obrazu inicjującego wyraźne odczytania sprofilowane, zakorzenione we własnych czasach twórców filmowych. Strategię tak pojmowanej ekranizacji lokuje w koncepcji „lęku przed wpływem” – Bloomowskiej idei tłumaczącej komplikację oddziaływania wielkiego autorytetu na artystów następców. Opcja ta pozwala docenić samodzielność reżyserów wobec inspirującego, ale i przytłaczającego geniuszu Shakespeare'a. Odrzucenie kanoniczności modelu wypowiedzi, przenoszona w oryginalne i niezależne wymiary własnego świata myśli i wyobraźni twórców filmowych, staje się główną osią

¹ O. Katafiasz, *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2012.

naukowej narracji. Ta zasada wydaje się dobra i nośna. Wykorzystanie myśli Harolda Blooma przekonuje także dlatego, że pojawia się on jako twórca autorskiej koncepcji odczytania całego dzieła autora *Hamleta* w: *Shakespeare. The Invention of the Human* z 1998 roku, które Katafiasz w paru miejscach przywołuje. Ponadto wybrana metoda pozwala inaczej poprowadzić interpretację filmów niż uczyniła to Sylwia Kołos w pracy: *Nowe kino Szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2007). Mimo że książki te poruszają się w zbliżonej przestrzeni, niebezpiecznie zbliżają do siebie w wyborze pola badawczego, oferują dwie równoległe, uzupełniające się wizje szekspirowskiego kina. Kołos przyjmuje optykę uznającą jednoznaczną tradycję dawnego kina szekspirowskiego i prezentuje powstałe w latach dziewięćdziesiątych na fundamencie dyskusji z nim – rozproszone ekranizacje, ujmowane w rytmie rozpoznania zagubienia człowieka w ponowoczesnym świecie. Katafiasz sugeruje ciągłość dwudziestowiecznej i najnowszej historii znajdującej adekwatne zwierciadło w silnie reinterpretowanych filmowo utworach elżbietańskiego dramaturga.

Trzeba jednak powiedzieć, że oś nośnej i cennej koncepcji, wyrastającej z pracy Harolda Blooma, nie zawsze została w całej pracy konsekwentnie zaznaczona. Wyniknęło to w pewnym sensie z kolizji interesów: z jednej strony, autorka chciała zarysować panoramę pewnej całości, z drugiej – zależało jej na mikroanalizach, na zaprezentowaniu poszczególnych światów reżyserских. Można dzięki temu pracę tę czytać jako zbiór studiów, jednak wówczas zatrać się jej spójny zamysł kompozycyjny i myślowy. Najsilniej pojęcie Bloomowskie zostało udowodnione jako spełniony projekt niezależności artystycznej w twórczości Akiry Kurosawy. W rozdziale poświęconym zagadnieniom jego kina wyznaczone zostało nieomal partnerstwo Shakespeare-reżyser filmowy. Kurosawa, jak wiadomo, dysponował niezwykłą zdolnością do wkomponowywania dramatów we własny swój styl, co wydobywa praca Katafiasz. Ponadto uwyrażnia się owa idea interpretacji w dziełach filmowych uprawiających „ofensywne gry” z dramatem, oferujących konfrontacje z tradycyjną recepcją podległą pokornej lekturze. Zdarzają się dzieła filmowe wręcz „wyszarpujące” pewne elementy dramaturgii Shakespeare’a, przeobrażające je na własne potrzeby. Katafiasz zajmują nawet te doprowadzone do skrajności przypadki, jak choćby przebadana (dość ryzykownie trzeba dodać) w ostatnim rozdziale książki *Shakespeare jako szyfr*, niefrasobliwa gra z *Hamletem* w dramacie Ernsta Lubitscha *Być albo nie być* oraz w filmie pod tym samym tytułem Alana Johnsona. Można zresztą zastanawiać się, w jakim stopniu włączenie tego wątku wynika z potrzeb konstrukcyjnych książki, a w jakim jest ustępstwem wobec mody na tzw. postpamięć we współczesnej humanistyce? W moim odczytaniu tej książki jestem jednak skłonna uwierzyć w konsekwencję zamykającego rozdziału i odnieść go do występującej w *Shakespeare i kinie* immanentnej linii formułującej wnikliwe pytania związane ze złem w ludzkiej naturze, w życiu społecznym, politycznym i w historii. Szczególnie mocnymi ogniwami tej linii są oryginalnie zinterpretowane filmy:

Sen nocy letniej Reinhardta, *Hamlet* Kozincewa, *Zły śpi spokojnie* Kurosawy, *Tragedia Makbeta* Polańskiego i właśnie *Być albo nie być* jako film uwikłany w konteksty faszystowskie.

Warto zwrócić uwagę na indywidualny i wartościujący punkt widzenia autorki: jest w jej książce ciekawa polemiczna analiza szekspirowskiej sztuki Oscara Wellesa. Twórca ten został głęboko, a równocześnie krytycznie potraktowany: Katafiasz razi charakterystyczna dla niego niechęć do półtonów, mocne uproszczenia, porzucanie szekspirowskich niuansów. Nawet jednak jeśli autorka nie zgadza się z koncepcją interpretacji tekstu dramatycznego, potrafi dotrzeć do intencji reżyserskich. Dzieje się tak przy okazji Wellesowskiego *Makbeta*, adaptacji nazwanej przez autorkę „filmem pozbawionym tragizmu”. Często w poszukiwaniu lepszego zrozumienia niezwykle subiektywnych wyborów reżyserskich pomaga Oldze Katafiasz spojrzenie na cały dorobek filmowy danego twórcy i włączenie weń jako ogniwa reinterpretacji dramatu. W przypadku Wellesa dodatkowym kontekstem będzie powiązanie *Makbeta* z *Intruzem*.

Bogaty materiał poddany analizie stara się Olga Katafiasz potraktować esencjonalnie. Często rodzi się jednak żal, że ze względu na przyjętą zasadę „nie-przegadanej” wypowiedzi, interesujące uwagi zostają zaznaczone skrótowo (np. wydaje mi się, że w przypadku rozdziału o Kozincewie – jego *Lear* potraktowany został nazbyt pośpiesznie). Są jednak odstępstwa od przyjętej reguły zwięzłości, przynoszące różne rezultaty. Więcej uwagi konkretnym adaptacyjnym chwytom poświęca Katafiasz w rozdziale o *Makbecie* według Polańskiego. Ta część pracy daje skupioną i pogłębioną interpretację filmu: dowodzi, że nawet swoboda ekranizacji, mimo odejścia od kanonicznych znaczeń tekstu (choć co to właściwie znaczy w przypadku szekspirowskich wieloznaczności?), buduje ważną optykę poznania dramatycznej problematyki. Osobne miejsce w ciągu analiz zajmuje *Kupiec wenecki* Michela Radforda z roku 2004. I choć wypadaloby się w tym miejscu ucieszyć, że spełnia on formę pogłębionego studium analitycznego, w gruncie rzeczy trudno powiedzieć, dlaczego w tym wypadku autorka bardzo głęboko weszła w egzegezę samego tekstu dramatycznego? Wytlumaczenie swoistej dysproporcji wobec innych rozdziałów książki widziałabym jedynie w tym, że *Kupiec wenecki* Shakespeare’a we współczesnej recepcji, z uwagi na konteksty po Holokauście, zyskał zupełnie inne rozumienie, sprzeczne (według różnych opinii badaczy) z poglądami autorskimi.

Szczególne miejsce w książce Olgi Katafiasz zajmują dwaj autorzy: Olivier i Branagh. Ponieważ byli oni głównymi bohaterami jej pierwszej monografii *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (Kraków 2005), autorka nie rekonstruuje tym razem w pełni ich stosunku do Shakespeare’a. Oliviera traktuje jako ojca założyciela wielkiej tradycji filmowej dwudziestego wieku (choć jej początek widzi w filmie Reinhardta). Katafiasz wyraźnie obsadza Oliviera w roli twórcy uruchamiającego zbiorowe i kulturowe mitologizacje, kreującego archetypy

i symbole w obrazowaniu wartości szekspirowskich dramatów przeniesionych do filmowego medium. Z kolei Branagh, jej zdaniem, ustanawia nowoczesny stosunek do zadań filmowej adaptacji, rozwijany i przeinaczany w postmodernistycznym i popularnym kinie szekspirowskim. Muszę przyznać, że gest ten wydał mi się swoistym unikiem. Pominąwszy kwestię, że czytelnik drugiej książki nie musi znać *Prób wrażliwości* i warto byłoby zaznaczyć precyzyjniej rolę obu reżyserów w nowej konfiguracji interpretacyjnej, wydaje mi się, iż inny pomysł (nazwijmy go skrótem: Bloomowsko-historiozoficzny) pozwoliłby w powrocie do Oliviera i Branagha jeszcze inaczej spojrzeć na ich twórczość. Osobną kwestią jest to, jaką odpowiedź znalazłoby pytanie, które Katafiasz zadała sobie przy okazji pierwszej książki: w jakim stopniu współczesność Branagha przekształci się w przyszłości w rys uniwersalny, a w jakim okażą się te filmy przebrzmiałe. Zdaję sobie sprawę, że piszę to też na prawie polemiki: w przeciwieństwie do autorki *Shakespeare'a i kina* nie cenię aż tak wysoko adaptacji Branaghowskich. Uważam, że bardzo szybko się zdezaktualizowały oraz że to w ich strategiach stylizatorskich i postmodernistycznych tkwił potencjał popularny rozwinięty następnie przez zdecydowanie bardziej arbitralne gry z Shakespeare'm uprawiane w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Były one niejednokrotnie naznaczone popularną kulturą traktowaną nie jako źródło ciekawej inwencji, lecz wykorzystaną jako narzędzie dostosowywania się do gustów kinowej publiczności (pisze o nich autorka *Shakespeare'a i kina* w rozdziale *W poszukiwaniu nowego języka. Od Petera Greenewaya do Ralpha Fiennesa*). Katafiasz widzi w przypadku realizacji Branagha – zaznaczenie przeczucia „końca historii”, podkreśla przelomowość jego adaptacji, sygnalizujących nową erę interpretacji. Odejście Branagha od adaptacji Shakespeare'a urasta nieomal do gestu Prospera łamiącego swą różdżkę.

Jednocześnie autorka sugestywnie interpretuje ten moment przejścia: słusznie zauważa, że cechą nowego kina szekspirowskiego lat dziewięćdziesiątych staje się nie tyle (jak twierdzi Sylwia Kołos) reinterpretacja koncepcji antropologicznych (czytanych przez tamtą badaczkę przez kategorie Baumanowskie), ile wpisanie filmów w nowy model obrazowania, w którym – jak pisze Katafiasz – „wyobrażane staje się widzialnym”. To Greenaway, jej zdaniem, okazuje się inicjatorem nowego kierunku, często porażającego kiczem. Obrazowanie – uzyskane dzięki nowoczesnym możliwościom technologicznym – nie stroni (jak w przypadku filmu Julie Taymor) od grozy, urealnienia okrucieństwa, paradoksalnej dosłowności czy namacalności wymiaru fantastycznego. Rozdział ten podzielony został na krótsze odcinki. Kalejdoskop przykładów pokazujący już nie jeden typ strategii adaptacyjnych dotyczący kilku realizacji, a partykularne dotknięcia tematyki szekspirowskiej w najnowszym kinie, jest dobrze prowadzony. Orientują nas w tej konstelacji adekwatne, niemal gnomiczne tytuły rozdziałów: *Bezwstyd okrucieństwa*, *Gorycz synekdochy*, *Klarowny nadmiar*. Stosunek Olgi Katafiasz do efektownych obrazów nowoczesnego kina jest krytyczny i ostrożny. Autorka widzi w nim

raczej syndrom wyczerpania, ocenia jako wprowadzenie nowej estetycznej jakości nazywanej ironicznie „pulp Shakespeare”.

Obie monografie Olgi Katafiasz są spoiste i lapidarne. Z jednej strony – to wartość, a równocześnie dowód dojrzałości, umiejętności selekcji materiału; z drugiej – można tej strategii zarzucić także skłonność do skrótu, przyjmowanie subiektywnych sądów, jednoznaczność wyводу. Już w *Próbach wrażliwości* autorka jakby marginalnie przemycza informacje o tym, jak traktuje pojęcia teoretyczne związane z adaptacją i ekranizacją (przywołując w przypisach m.in. kompetencje i uwagi Alicji Helman). W wywodach Olgi Katafiasz przeważa typ analizy, który nazwałabym filmowo-teatralnym. Jest tu silna koncentracja na znakach i symbolice oraz na dramaturgii, widzianej jako typ narracji filmowej. Pojawiają się sądy o technikach reżyserskich, rozproszone uwagi o aktorstwie. Autorka potrafi ciekawie interpretować poetycki tekst dramatyczny jako źródło obrazu filmowego. Poprzez filmy badaczka wraca do tekstów scenicznych: adaptacje kinowe pomagają jej oświetlić na nowo własną lekturę dramatów. Mniej interesują Olę Katafiasz kwestie związane ze specjalistycznym ujęciem materii filmowej poprzez nowoczesne metodologie i teorie. Bliska w tym jest myślenia Tadeusza Lubelskiego: na uprawiane przez niego formy interpretacji powołuje się, wskazując np. na taką pozycję, jak *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Podbudowa metodologiczna i świadomość teoretyczna jest tu szczątkowo zaznaczona; przeważa nurt hermeneutyczny. W obu pracach autorka bada głównie strategie reżyserskie, adaptacyjne przez studiowanie koncepcji postaci, choć sporo miejsca poświęca także sposobom modelowania świata przedstawionego w filmie. Wybiera zasygnalizowanie naukowych, metodologicznych podstaw, a nie solenne przeprowadzenie scjentycznego wyводу. Olga Katafiasz chętniej posługuje się literackim, efektownym skrótem niż teoretycznie umotywowanym wywodem. Sprzyja to komunikatywności jej książek, wpływa na przyjemność lektury, choć zdaję sobie z tego sprawę, że może budzić niedosyt.

W zakończeniu trzeba powiedzieć, że wielką zaletą tej propozycji jest umiejętność selekcji: z wielu adaptacji autorka świadomie wybiera kilkanaście, przekonująco motywując swe decyzje. Umiejętnie też radzi sobie z gąszczem interpretacji szekspirowskiego kina, wybierając tylko te głosy, które pozwalają jej wykrystalizować własne poglądy – wzmocnić opinie bądź wyrazić coś polemicznie. Katafiasz konstruuje subiektywną mapę rozpoznania, daleko jej do ambicji wyczerpania problemu, stworzenia monografii tematu. To spojrzenie, w którym mniej zajmują ją też analizy poszczególnych obrazów filmowych (choć opcja ta nie zawsze jest konsekwentna), a bardziej wydestylowanie z adaptacji konkretnej wizji reżysera, tworzącej lustro dla własnych czasów. Drugą niezwykle ważną wartością książki staje się styl przekazu odzwierciedlający osobistą pasję poznawczą i krytyczne zaangażowanie w szekspirowskie kino, które zdradzają też wrażliwość na tekstowe i inscenizacyjne (a więc teatralne) wartości dramatów. Obie prace poświęcone adaptacjom szekspirowskim dowodzą połączenia kompetencji teatrologicznych

i filmoznaucznych. Szczególnie jednak *Shakespeare i kino*, uzupełnione o czarno-białe, dynamiczne kadry z ekranizacji, staje się zachętą do odkrywania lub powracania na lądy filmowych zdobywców tej dramaturgii. Przemierzamy te obszary symbolicznie prowadzeni (dzięki zdjęciu na okładce) przez czarownice z *Tragedii Makbeta* Romana Polańskiego. Stają się one znanymi przewodniczkami po odczytywanej przez Shakespeare'a historii dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku.